



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

Ökonomie und Exzess. Malewitsch und das Überleben der Malerei

Baier, Simon

Other titles: Übersetzung und mit ausführlichen Erläuterungen zur Entstehungsgeschichte

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-104059>

Book Section

Originally published at:

Baier, Simon (2014). Ökonomie und Exzess. Malewitsch und das Überleben der Malerei. In: Malewitsch, Kasimir. Kasimir Malewitsch : die Welt als Ungegenständlichkeit. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 63-79.



ÖKONOMIE UND EXZESS

MALEWITSCH UND DAS
ÜBERLEBEN DER MALEREI

Simon Baier

I.

1927 zeigt sich Malewitschs Œuvre gespalten. Seine eigene Arbeit als Maler liegt seit Jahren brach. Die erste große Retrospektive seines Werks Ende des Jahres 1919 in Moskau, nur vier Jahre nachdem er unter dem Namen »Suprematismus« eine ungegenständliche Malerei für sich reklamiert hatte,¹ markiert zugleich das ungewisse Ende einer künstlerischen Produktion, die er durch Diagramme, Graphen, architektonische Modelle und vor allem zahllose Manuskriptseiten ersetzt.² Im Rahmen seiner Tätigkeit als Lehrer in Witebsk und ab 1923 in Petrograd als Direktor des Staatlichen Instituts für Künstlerische Kultur (GINChUK) und Leiter der dortigen Formaltheoretischen Abteilung (FTO) unternimmt Malewitsch eine Untersuchung der modernen Malerei, die sich zum Ziel setzt, sich als allgemeine Wissenschaft zu systematisieren:³ »All diese Beschäftigung mit der Betrachtung der künstlerischen Tätigkeit benannte ich allgemein und in Sonderheit der Malerei als Wissenschaft von der KÜNSTLERISCHEN KULTUR.«⁴ Jenseits der eigenen Pinselspur bleibt das kulturelle Faktum von bemalten Flächen zurück, die Objekt einer ausgreifenden Analyse werden: »in Sonderheit der Malerei«, das heißt genauer ihres Verlaufs von Paul Cézanne bis zu dem, was Malewitsch explizit als ihre äußerste Grenze bestimmt hat; ein Punkt, an dem sie sich – die als sinnliche Erscheinung in der Welt an das Licht der Sonne gebunden ist, in dem sie Subjekten etwas zeigt – von ihrem eigenen Medium trennen könnte. Die Auflösung der Form im weißen Flirren der Pinselspuren auf einem Tableau markiert in diesem Verlauf das letzte Stadium, in dem der Suprematismus das Verschwinden von Sichtbarem selbst anzeigt (Abb. 1).

• »Ich wählte die Malerei, das heißt meine Spezialisierung«.⁵ Malewitschs Wahl des Objekts ist dabei nicht allein biografisch begründet. Die Malerei ist vielmehr »Dokument«⁶, die das Subjekt, das sie herstellt, und, was um einiges entscheidender ist, die Gesellschaft im Ganzen lesbar machen soll – die Welt, in der sich ihr Tableau selbst als Erscheinung zeigt, anstatt nur anderes zu repräsentieren.⁷ Malerei wird also weder durch eine andere Kunstform ersetzt noch eigentlich abgeschafft, sondern einem Blick von außen ausgesetzt, der zu klären versucht, was sie gewesen ist. Der Versuch, die Resultate dieses Projekts 1926 in Russland zu veröffentlichen, scheitert.⁸ Mit der Schließung seiner eigenen Abteilung und des ganzen Instituts für Künstlerische Kultur im selben Jahr sieht sich Malewitsch nicht nur mit einer existenziellen Prekarität seiner eigenen materiellen Situation konfrontiert.⁹ Die Aussicht auf eine museale Archivierung seines Werks, oder sei es nur dessen öffentliche Präsentation, muss ihm zunehmend ungewiss erscheinen. Die hastige Herausgabe eines Bruchteils seiner theoretischen Untersuchungen der vorangehenden Jahre in deutscher Übersetzung mithilfe László Moholy-Nagys in der Reihe der *Bauhausbücher* im Jahr 1927, die er während eines Besuchs in Berlin erreichen kann,

- ¹ Der Begriff »Suprematismus« findet sich zum ersten Mal in einem Brief von Malewitsch an Michail Matju-schin, der auf den 24. September 1915 datiert ist. Abgedruckt in: Irina Wakar und Tatjana Michijenko (Hrsg.), *Malewitsch o sebe i sowremenniki o Malewitsche (Malewitsch über sich selbst und Zeitgenossen über Malewitsch)*, Bd. 1, Moskau 2004, S. 69. Siehe exemplarisch dazu: Alexandra Schatskich (engl. Aleksandra Shatskikh), *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*, New Haven und London 2012, S. 54 ff.
- ² In seinem Werk finden sich äußerst wenige Ausnahmen, welche diese Regel bestätigen. Das Gemälde *Mystischer Suprematismus* aus dem Jahr 1920, heute in der Sammlung des Stedelijk Museums in Amsterdam, wäre eine solche sehr schwer zu bestimmende, mit der Malewitsch noch einmal das Tableau der Malerei konsolidiert. Die Aufhebung der Malerei bleibt bis zu seiner Rückkehr von Berlin nach Russland nichtsdestotrotz bestimmend.
- ³ Malewitsch kommt im August 1922 in Petrograd an. Ein Jahr darauf, im August 1923, wird er Direktor des Museums für Künstlerische Kultur, um direkt anschließend »Forschungslabore« einzurichten, darunter seine eigene Formaltheoretische Abteilung. Der Namenswechsel vom Museum für Künstlerische Kultur zum Institut findet im September des darauffolgenden Jahres statt. Zu einer detaillierten Analyse von Malewitschs Taktiken zu Beginn von Stalins Herrschaft – die Maskierung unter dem Deckmantel der positiven Wissenschaft gehört sicherlich dazu – siehe Pamela Kachurin, »Malevich as Soviet Bureaucrat. Ginkhuk and the Survival of the Avant-Garde, 1924–1926«, in: Charlotte Douglas und Christina Lodder (Hrsg.), *Rethinking Malevich. Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth*, London 2007, S. 121–138.
- ⁴ Zit. nach Kasimir Malewitsch, *Die Welt als Ungegenständlichkeit*, Neuübersetzung von Anja Schloßberger in diesem Band, S. 147.
- ⁵ Ebd.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ Malewitsch schreibt zu Beginn der »Einführung in die Theorie des Zusatzelementes in der Malerei«, dass die Kunst, und die Malerei im Besonderen, nur deshalb Objekt einer Wissenschaft werden kann, weil sie selbst sich »in die allgemeine Ordnung der Erscheinungen einreihet«, nicht weil sie etwas zeigt. Ebd.
- ⁸ Vgl. die Einleitung zur Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 140.
- ⁹ Malewitsch wurde als Direktor des Instituts am 15. November 1926 entlassen. Das Institut fusionierte am 4. Dezember 1926 mit dem Staatlichen Institut für Kunstgeschichte (GII), um als Komitee für Experimentelle Studien zur Künstlerischen Kultur seine Arbeit mindestens drei weitere Jahre fortzusetzen. Siehe Kachurin 2007 (wie Anm. 3), S. 135–137.

ABB.1
Kasimir Malewitsch, *Weißer Fläche, sich auflösend*, 1918, Öl auf Leinwand, 97 × 70 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam



wird tatsächlich für lange Zeit deren einzige Veröffentlichung bleiben.¹⁰ Malewitschs Interesse, den abgeschlossenen Korpus seiner Malerei als essenziellen Teil dieser Untersuchung zu zeigen und die ihm ermöglichte Retrospektive in Deutschland im Rahmen der *Großen Berliner Kunstausstellung* im selben Jahr durch Schautafeln und Diagramme zu komplettieren, zeigt sich dagegen als nicht durchsetzbar.¹¹ In Berlin aber bleiben deshalb nicht nur Gemälde zurück, die er dort deponiert, da er seine eigene Sicherheit in Russland infrage stellt. Es bleibt dort auch ein Konvolut von Manuskripten, Tabellen und Graphen, die den persistierenden Rest der Malerei als ihr Objekt gewählt haben.¹²

● Aus einem viel umfassender geplanten Buch, das im Ganzen die Arbeit der letzten Jahre hätte zusammenfassen sollen, aber angesichts einer sich rapide verändernden kulturpolitischen Lage unrealisiert bleibt, isoliert Malewitsch als Hauptteil einen Abschnitt, den er mit »Einführung in die Theorie des Zusatzelementes in der Malerei« überschreibt, und er beginnt diesen mit einer auf den ersten Blick durchaus überraschenden Charakterisierung des eigenen Vorhabens. Die eigentliche Aufgabe der von ihm entworfenen Wissenschaft der Malerei sei, das Verhältnis zu ihrem Kontext zu bestimmen, in dem sie entstanden ist: »[...] bislang haben die Kritiker die malerische Kunst nur von der Seite der Emotion aus betrachtet, unabhängig von einer Betrachtung der Umstände, in denen sie sich befand.«¹³ Eine solche Aussage Malewitschs muss überraschen, nicht nur in Bezug auf die weitere Argumentation des Textes, welche dieser Prämisse unmittelbar zu widersprechen scheint. Sie muss auch irritieren, will man sie in ein Verhältnis zu dem setzen, was von ihm selbst in den Jahren zuvor als absoluter Anspruch einer Kunst formuliert worden war, der sie von jeder Ableitung und Indienstnahme lösen will. Die »Kraft der Umstände und der Umgebung [...], von denen die Form malerischer Kulturphänomene abhängig war«,¹⁴ soll zu dem werden, was die Kunst erklären kann, die im Gegenzug als Effekt ihrer Welt von dieser berichtet. Die positivistische Kritik der Kunst aus soziologischen Gründen schlägt dabei unmittelbar in ein Register organischer Metaphorik um. Denn der Kontext eines solchen Körpers der Malerei – Malewitsch schreibt explizit: »Die Malerei wurde für mich zu einem Körper [...]«¹⁵ –, der analog zum Körper des Malers gesetzt wird, ist nicht allein gesellschaftlich, sondern zugleich als biologische Umwelt umrissen. Die Geschichte der Malerei, die sich so einerseits als Korrelat von Gesellschaft und Kunst ankündigt, um ihre Veränderungen als historische zu bestimmen, mutiert im Text unmittelbar zu einer Ätiologie viraler und bakterieller Zersetzung. Als ob die ersten Seiten gleichsam noch dem Ton einer Melodie des historischen Materialismus folgen wollten; die entfalten Perspektiven brechen sofort ab, um die Argumentation in eine dunkle Biologie der Kunst zu transponieren. Tatsächlich taucht der Begriff »Zusatzelement«, dessen Theorie der Text entwickeln will, zum ersten Mal in diesem Zusammenhang auf; im Vergleich einer Veränderung des malerischen Stils mit einer infektiösen Krankheit, die als Krankheit der Malerei selbst die bestehenden ästhetischen Normen als Gesetz der Repräsentation unterminiert, auflöst und letztlich zerbricht.¹⁶ Das Feld der Lebenswissenschaften nimmt mit der Einführung dieses Begriffs die politische Ökonomie

¹⁰ Eine erste Übersetzung in Englische, die auch die übrigen geplanten Kapitel des Buches aufnahm und vom russischen Original ausgeht, erschien 1976: Troels Andersen (Hrsg.), *K. S. Malevich. The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922–25*, Bd. 3, Kopenhagen 1976.

¹¹ Die einzige Ausstellung, in der Malewitsch dies gelingt, ist eine retrospektive Präsentation seiner Malerei in einem Hotel in Warschau 1927, die einige Wochen vor seinem Besuch in Berlin stattfand.

¹² 1970 veröffentlichte das Stedelijk Museum einen Catalogue Raisonné der Berliner Ausstellung des Jahres 1927. In der Publikation sind auch zum ersten Mal die Schautafeln abgedruckt und deren Texte vom Deutschen und Russischen ins Englische übersetzt. Vgl. *Malevich. Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition 1927, Including the Collection in the Stedelijk Museum Amsterdam*, hrsg. von Troels Andersen, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam 1970, S. 117–120.

¹³ Zit. nach der Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 147.

¹⁴ Ebd., S. 148.

¹⁵ Ebd., S. 147.

¹⁶ Vgl. Matthew G. Looper, »The Pathology of Painting. Tuberculosis as a Metaphor in the Art Theory of Kazimir Malevich«, in: *Configurations*, 3.1, 1995, S. 27–46.

- ¹⁷ Vgl. die Einleitung zur Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 143.
- ¹⁸ Malewitsch schreibt: »Standing on the economic Suprematist surface of the square as the absolute expression of modernity [...]«. Kasimir Malewitsch, »The New Systems in Art«, in: Troels Andersen (Hrsg.), *K. S. Malevich. Essays on Art, 1928–33*, Bd. 1, Kopenhagen 1968, S. 83.
- ¹⁹ »[...] the simple economic expression of the action of energy«. Ebd., S. 84 (hier und im Folgenden Übersetzung des Autors).
- ²⁰ »[...] so that all forms of this action are composed not of aesthetic, but of economic necessity. The latest movements in art – Cubism, Futurism, Suprematism – are based on this action.« Ebd.
- ²¹ Vgl. Wiktor Schklowskij (engl. Wiktor Shklovsky), »Iskusstwo kak priem/Die Kunst als Verfahren« (1917), in: Jurij Striedter, *Texte der russischen Formalisten*, eingel. und hrsg. von Wolf-Dieter Stempel, Bd. 1, München 1969, S. 2–35; Herbert Spencer, »The Philosophy of Style« (1852), in: ders., *Essays. Scientific, Political, and Speculative*, Bd. 2, London 1901, S. 333–369. Wiktor Schklowskij's Theorem der Verfremdung, das Malewitsch sicher bekannt war und dem seine hier entwickelte Geschichte der Deformation der Repräsentation sehr nahesteht, kritisiert den Versuch, den Begriff der Ökonomie für die Ästhetik fruchtbar zu machen. Malewitsch scheint dabei beide Positionen in einer paradoxalen Wendung zu verbinden, indem er, wie ich zu zeigen versuche, die Ökonomie letztlich nicht unter dem Begriff der Effizienz subsumiert, sondern als Exzess auslegt.
- ²² »[...] he regulates the flowing forces of colour and painterly energy [...]«. Zit. nach Andersen 1968 (wie Anm. 18), S. 85.
- ²³ Malewitsch beschreibt an einer späteren Stelle im Text die mögliche Fusion der Energien der Natur mit dem ökonomischen Bestreben des Menschen durch Windmühlen, Mühlräder und Unterseeboote. Ebd., S. 107.

dennoch in sich auf: Der russische Terminus »pribawotschnyj element« ist zu nah an der russischen Übersetzung von Karl Marx’ Begriff des Mehrwerts – »pribawotschnaja stoimost« –, als dass dies überhört werden könnte.¹⁷

● Die Übernahme der Perspektive der Ökonomie ist in Malewitschs Theorie des Suprematismus gleichfalls nicht neu. In der bereits 1919 in Witebsk veröffentlichten Broschüre *Über die Neuen Systeme in der Kunst* definiert Malewitsch die Fläche der suprematistischen Malerei selbst als »ökonomisch«,¹⁸ um sie damit als genuines Symptom der Moderne zu bestimmen. Das Schöne insgesamt sollte nicht mehr an und für sich, sondern als »einfacher ökonomischer Ausdruck eines energetischen Aktes«¹⁹ betrachtet werden. Worauf die Malerei des Kubismus, des Futurismus und des Suprematismus gründen würde, ist nichts anderes als »ökonomische Notwendigkeit«. ²⁰ Was könnte aber eine solche Ökonomie der Malerei tatsächlich bedeuten? Handelt es sich an dieser Stelle nicht einfach um ein unbedachtes Wortspiel oder, schlimmer, kurzsichtigen Opportunismus aufseiten Malewitschs, der sich in einer verstiegenen Mimesis an dem neuen Jargon nachrevolutionärer Kulturpolitik versucht? Gleichzeitig scheint diese Auslegung des Begriffs der Ökonomie auf den ersten Blick eher konventionell, wo sie sich einem Diskurs anschmiegt, der spätestens seit dem 19. Jahrhundert seinen unwahrscheinlichen Einlass in die Disziplin der Ästhetik gefunden hat. Wiktor Schklowskij's einflussreicher Text *Die Kunst als Verfahren* aus dem Jahr 1917 referiert, wenn auch in Abgrenzung dazu, genau auf diese Tradition, die, durch die Vermittlung Richard Avenarius’, vor allem mit Herbert Spencers einflussreichem Essay *The Philosophy of Style* ihren Ausgang nimmt,²¹ um Effektivität, gebunden an Energiequanten, zu einem positivierbaren Kriterium ästhetischer Produktion zu machen. Tatsächlich scheint Malewitschs Begriff der Ökonomie an dieser Stelle dieser Tradition Rechnung zu tragen, die als Rationalisierung der Moderne im Ganzen inhärent ist, um das Primitive und Natürliche als Außenseite eines rigorosen Gesetzes der Effizienz zu produzieren. Malewitschs Analogisierung des Malers, der »die fließenden Kräfte der Farbe« »reguliert«,²² mit der Figur des Ingenieurs, der sich durch die Konstruktion von Windmühlen, Mühlrädern und Unterseebooten mit der Kraft der Natur kurzschließt, um von ihr selbst ununterscheidbar zu werden,²³ weist präzise in eine Richtung, mit der die künstlerische Produktion im Ganzen einer Perspektive unterworfen wird, welche die Verwendung ihrer Mittel unter dem Blickwinkel maximaler Resultate zu beurteilen versucht.

● Der Begriff des Zusatzelementes, wie Malewitsch ihn Ende der 1920er-Jahre einführt, scheint dagegen eine solche Auslegung der Ökonomie wesentlich zu komplizieren. Nicht nur weil der in seinen Obertönen mitschwingende Begriff des Mehrwerts sich dem einfachen Zirkel von Mittel und Zweck, der sich auf die Schwundstufe materieller Effizienz zurückzieht, widersetzt. Die doppelte Artikulation der Ökonomie im Feld der Lebens- und Gesellschaftswissenschaft unter dem Gesichtspunkt von Pathologie, Konflikt und Zersetzung öffnet sie zugleich auf ein Außen, das die Grenzen einer auf Berechnung gegründeten Effektivität überschreitet. Wie das Leben durch Krankheit in Mutation versetzt wird und die Ökonomie in

ihrer Produktion von Mehrwert, Akkumulation und Verausgabung²⁴ in sich aufnimmt, so versteht Malewitsch die Malerei als eine Produktion, die durch nichts anderes als die unablässige Auflösung ihrer Formen bestimmt ist; ein Prozess der Destruktion, der sich in Malewitschs »Theorie des Zusatzelementes« abschließend im Begriff des Politischen selbst spiegelt, das als Ausbruch irreduizibler, gesellschaftlicher Konflikte bestimmt ist.²⁵ Am Ende einer mäandernden Exposition bleiben so Ästhetik, Ökonomie und Politik als bestimmende Stratifizierungen der Gesellschaft zurück.

● Als Dispositive produzieren sie Verhältnisse zwischen Subjekt und Welt, die, jedes getrennt und für sich, nichts anderes als Bilder oder, in Malewitschs Terminologie genauer, »Weltanschauungen« hervorrufen.²⁶ Aus genau diesem Grund kann Malewitsch die Leinwand der Malerei zur »Leinwand der Gesellschaft«²⁷ ins Verhältnis setzen. Die Malerei ist aber deshalb nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, allein und ausschließlich Effekt gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern in eine Immanenz gefügt, die sie selbst als gesellschaftliche Produktion sui generis bestimmt. Als eine solche Produktion stellt sie Relationen her, durch welche die Welt vorstellbar und damit überhaupt verstehbar wird. Die Geschichte solcher Herstellung zeigt sich aber gleichzeitig – und dieser Punkt führt ins Zentrum von Malewitschs Wissenschaft – als ein Prozess der Deformation: »Alle Normen etablierter Systeme stellen eine Ordnung der vorhergegangenen Wechselbeziehungen zwischen [...] Zusatzelementen dar, die selbst wiederum ein neues einwirkendes Zusatzelement gebildet haben, dessen Norm mit der anderen Norm brechen kann. Anzeichen für dieses Brechen werden die andere Gestalt der Formen und Färbungen sein, und sie werden sich in Stadien der Deformation und Rekonstruktion bis hin zu einem System entwickeln [...]«. ²⁸ Das Brechen der Norm als Deformation von Form und Farbgebung ist deshalb das Ereignis, durch das sich die Geschichte der Malerei vorantreibt, und nicht ein System der Repräsentation, auf das sie gleichzeitig und im Gegenzug zustrebt. Die Malerei mag sich zwar immer wieder zu Ordnungen, Bewegungen, Stilen und Schulen konsolidieren. Während aber diese Ordnungen selbst relativ bleiben, und zwar weil sie sich in der Zeit verändern und als geschichtlich formierte lesbar sind, ist die durch die Malerei gleichzeitig initiierte Destruktion dieser Ordnung selbst als Ereignis singulär. Solche Ereignisse sind irreduzibel. Sie können aber zugleich untereinander als Gleiche verbunden werden, die sich als absoluter und ungebundener Exzess jenseits eines historischen Narrativs situieren, dessen Sinn sie ruinieren. Als Ende der Form siedeln sie sich an den Rändern der Geschichte selbst an, über die sie als Symptome eines uneinholbaren Außen hinausgreifen. Malewitsch geht so weit, sie außerhalb des temporalen Verlaufs selbst zu situieren: »Niemals kann ein Werk bewertet werden, schließlich ist es außerhalb der Zeit.«²⁹

● Das Zusatzelement der Malerei ist deshalb nichts, das von ihr selbst als Überflüssiges entfernt werden könnte.³⁰ Wie sich für Malewitsch das Politische allein im Ausbruch von Konflikten zeigt – Konflikte, die der Staat und die Polizei als Agenten

- ²⁴ Georges Batailles Theorie einer »économie générale« und der Verausgabung im Besonderen, die er bereits 1933 formuliert, scheint mir dem Denken Malewitschs ungewöhnlich nahestehen. Bemerkenswert ist dabei ebenso Batailles und Malewitschs durchaus ähnliche Einschätzung des stalinistischen Kommunismus und des Kapitalismus als Symptom einer gleichen Tendenz, die das Leben auf dessen materiellen Erhalt reduziert und jeden Mehrwert als neue Investition in seine Anlagen speist und damit, wie Bataille meint, jede notwendige Verausgabung in gefährlicher Art und Weise unterdrückt und aus sich ausschließt. Vgl. Georges Bataille, *La part maudite. Précédé de la notion de dépense* (1933), Paris 2003; und besonders ders., »Kommunismus und Stalinismus« (1953), in: ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*, hrsg. von Gerd Bergfleth, 3., erw. Aufl., München 2001, S. 237–288. Ich danke Sebastian Egenhofer für diesen wichtigen Hinweis.

- ²⁵ Vgl. die Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 149.

- ²⁶ Selbst der Kampf ums Dasein wird von Malewitsch als »Kampf mit dem Bild« reformuliert. Vgl. die Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 160. Der deutsche Begriff »Weltanschauung« taucht in Malewitschs Schriften gehäuft auf. Siehe dazu exemplarisch Kasimir Malewitsch, »The Philosophy of the Kaleidoscope«, in: Andersen 1976 (wie Anm. 10), S. 25.

- ²⁷ Vgl. die Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 150. Malewitsch setzt künstlerische Veränderung explizit mit politischer Veränderung parallel: »Beispielsweise kam es, sobald die Malerschule von Barbizon – die zu ihrer Zeit Proteste eben seitens jener Gesellschaft wegen eines Vergehens wider die Wahrheit der Natur hervorgerufen hatte – als Normalzustand festgesetzt worden war, erneut zum Bruch mit dieser Norm seitens der neuen Strömung des Impressionismus, und die Gesellschaft entbrannte mit neuer Kraft wider den Impressionismus, ganz genauso wie gegenüber jeder neuen Veränderung politischer Natur.« Ebd., S. 165.

- ²⁸ Ebd., S. 149.

- ²⁹ Ebd. S. 160. Paradoxerweise ist die Kunst, gerade weil sie als unablässiger Prozess der Deformation in Erscheinung tritt und damit den Fluss der Zeit selbst in sich einlässt, umgekehrt in der Lage, sich zugleich außerhalb ihrer selbst, vielleicht sogar außerhalb der Geschichte als Narrativ zu situieren.

- ³⁰ Yve-Alain Bois scheint in seinem grundlegenden Essay »The Semiology of Cubism« Malewitschs Theorie in diesem Punkt misszuverstehen, wenn er dort das Zusatzelement als »dispensable« (entbehrlich) charakterisiert. Ich würde behaupten, dass Malewitsch genau das Gegenteil meint: »[...] in der Kunst besteht nicht die Möglichkeit, sich von den Zusatzelementen zu isolieren – solcherlei Isolation bedeutete, sich vom Sein zu isolieren.« Zit. nach der Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 167. Das Zusatzelement ist also genau das, was die Malerei in ihrer Essenz bestimmt, ein Element ohne das von Malerei – im Gegensatz zu anderen Bildern – nicht gesprochen werden kann. Vgl. Yve-Alain Bois, »The Semiology of Cubism«, in: Lynn Zelevansky (Hrsg.), *Picasso and Braque. A Symposium*, New York 1992, S. 169–195, hier S. 185 f.

³¹ Malewitsch beschreibt dies in Bezug auf den Staat als Form des »Regierens der Bilder durch Korrelationen« und konkreter als »Psychotechnik«, durch welche die Politik, und in Mikrorelation dazu die bürgerliche Kleinfamilie unter der Macht des Vaters, das Denken und damit die Weltanschauung seiner Subjekte zu formen versucht. Vgl. die Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S.153 f.

³² Malewitschs Polemisierungen gegen eine erotisch aufgeladene Malerei, die auf Identifikation und Wiederholung setzt, gehen weit zurück. Die »Unzucht der Venus«, von der Malewitsch in Bezug auf die Malerei der Vergangenheit spricht, ist dabei als Effekt der Repräsentation selbst verstanden. Die Forderung, sie von der Fläche der Malerei zu verbannen, spricht für Malewitschs in Teilen misogyne, aber vor allem anti-sexuelle Haltung gegenüber der Kunst. Vgl. Kasimir Malewitsch, »Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung«, in: *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Schriftenreihe der Akademie der Künste, 15)*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1983, S.134–141, hier S. 135.

³³ Malewitsch verwendet beide Begriffe – Element und Zeichen – oft synonym: »Bei der Untersuchung [...] gelang es mir, drei Typen von Zusatzelementen – besonderen Zeichen, unter denen das eine oder andere System, eine Norm oder eine malerische Kultur zu verstehen ist – festzustellen.« Zit. nach der Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S.167. Dennoch zielt seine Malerei sicherlich auf keine Semiologie oder Semantik.

³⁴ Vgl. die Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S.166.

³⁵ Ebd., S.181.

³⁶ Ebd., S.184.

³⁷ Ebd., S.186.

der Form immer wieder zu beruhigen oder zu eliminieren versuchen³¹ – und die Ökonomie in Malewitschs Perspektive allein durch die Produktion von Mehrwert bestimmt werden kann, der keinem Nutzen und keinem Gebrauch entspricht und der durch keine neue Investition nivelliert werden kann, so scheint das Ästhetische durch etwas in Gang gesetzt, das die Ordnung der Repräsentation, aber auch der Schönheit, des Begehrens und der Lust übersteigt und infrage stellt.³² Gleichzeitig ist dieses Supplement als Essenz der Malerei nicht in einer bestimmten Materialität, im Auftrag von Farbe oder ihrem Bezug zur Flächigkeit zu finden, auch wenn dies präzise die Kategorien sind, mithilfe derer Malewitsch die Malerei als Objekt untersucht. Jenseits ihrer Materialität und ihrer Konkretion als farbiges Ding, das sich dem Auge eines Betrachters zeigt, ist auf ihrer Fläche die Arbeit malerischer »Zeichen«³³ in Gang gesetzt, die ihre Konsistenz und vor allem ihre eigene Macht der Figuration unterminiert. Als metamorphotische Kraft, die jede Bindung an einen ontologischen Kern kappt, zeigt sie sich dabei nicht allein in der Lage, die Figur selbst – als »Was« der Malerei – aus ihrem Bereich zu eliminieren, wie es Malewitsch für die Erfindung des Suprematismus reklamiert.³⁴ Ihre Arbeit der Negation, die als immaterielle Struktur außerhalb jeder spezifischen Materialität liegt, kann vor den Grenzen der Malerei als geschichtlicher Tätigkeit selbst nicht haltmachen, um sie schließlich mit ihrer eigenen Auflösung als Kunst zu konfrontieren.

II.

Der Text spricht diese Möglichkeit an unterschiedlichen Stellen an. Zugleich diagnostiziert er sie nur bedingt als eine, die sich erst durch den Suprematismus eröffnet hat. Während Malewitsch in früheren Formulierungen, angefangen bei dem programmatischen Essay *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung* (1915) eine stringente Progression in der Abfolge der Ismen der Malerei propagiert, die erst mit der Auslöschung der phänomenalen Welt im Suprematismus, der eine Dispersion der Malerei jenseits ihrer malerischen Fläche projiziert, ihren Zenit erreicht, datiert er Ende der 1920er-Jahre dieses Ende der Malerei – und dieser Punkt scheint mir entscheidend – vor die Abstraktion zurück. Tatsächlich sieht der Text die Möglichkeit dieses Endes oder sogar dessen Notwendigkeit bereits mit dem Kubismus erreicht, den Malewitsch mit der Durchsetzung der Industrialisierung und einer bestimmten Form des Sozialismus parallelisiert: »Ich würde sagen, die Arbeiterkunst setzt mit dem Kubismus ein, das heißt in jenem Moment, in dem die Malerei zu verschwinden beginnt.«³⁵ »Die Maler fürchten die metallische Stadt, in ihr gibt es keine Malerei [...].«³⁶ »Unter der Bedingung des Industrialismus entfällt die Malerei [...].«³⁷ Die Gegenwart zeigt sich also als historischer Moment, in dem die Malerei seit Jahrzehn-

ten obsolet geworden ist. Malewitschs eigene Suspendierung der malerischen Praxis findet damit aber nicht nur verspätet statt. Das gesamte Projekt des Suprematismus, das sich erst nach dem Kubismus entfaltet, scheint mit einem Mal als Anachronismus exponiert, wobei es sich mit seinen semantischen Obertönen einer Welt des Fluges, der drahtlosen Datenübertragung und der Dispersion von allem Ständigen und Festen als Science-Fiction im falschen Medium – der Malerei – ereignet hat, die den technischen Bedingungen ihrer Gegenwart in keiner Weise entspricht.

● Das Bilderverbot einer Welt der zeitgenössischen Produktion in Malewitschs abstrakter Malerei, die von Fabriken, industrialisierter Landwirtschaft und instrumentalisierten Natur letztlich nichts wissen will, um allein von einer ungewissen Zukunft zu sprechen, reißt die Malerei des Suprematismus aus dem gesellschaftlichen Moment ihrer Produktion, dem sie nicht Rechnung tragen kann. Es sind damit aber auch Gemälde, die im Gegenzug und notwendig von einer vorindustriellen Epoche sprechen, von der materiell die grobe Handarbeit ihrer malerischen Flächen Zeugnis ablegt. Was für einen Moment in Malewitschs Produktion als Fusion von Faktur, Material und Farbe jenseits der Repräsentation aufblitzt, welche als reine Negation die Formen der Malerei im Jetzt einer reinen Empfindung zersetzt, zerfällt retrospektiv in seine einzelnen Elemente. Wie die Malerei der Vergangenheit gliedern sich die abstrakten Kompositionen des Suprematismus von Neuem in Sujet, Material und Technik, denen zwischen einer Zukunft ihres Signifikats und der Vergangenheit ihres Signifikanten die eigene Gegenwart abhanden gekommen ist. Aus dieser Perspektive stellt sich zugleich die Frage, warum, falls die Malerei tatsächlich als Technik einer Welt der Vergangenheit angehört, wie es Malewitsch wiederholt konstatiert – und wir sollten nicht vergessen, dass er sich selbst zu Beginn seiner Karriere als schärfster Kritiker der Tradition und ihrer Archivierung charakterisiert³⁸ –, diese immer noch und beinahe ausschließlich das Objekt ist, mit dem sich seine selbst gewählte Wissenschaft am Ende der 1920er-Jahre beschäftigt.

● Es scheint mir in diesem Zusammenhang entscheidend zu bemerken, dass die Diagnose ihrer notwendigen Auflösung im Text selbst vor allem an gesellschaftliche, technische und ökonomische Bedingungen geknüpft ist: »Unter der Bedingung des Industrialismus entfällt die Malerei [...].«³⁹ Dagegen konturiert sich zugleich Malewitschs eigene Geschichte der Malerei, wie sich gezeigt hat, in Differenz dazu als autotelischer Prozess, der seine eigene Deformation in Gang setzt, die nicht einfach Effekt anderer Umstände ist, sondern sich umgekehrt in der Lage zeigt, die Gesellschaft selbst als Ort der Repression zu exponieren: Der Staat, die Fabrik und die Kirche sind die Institutionen,⁴⁰ die Malewitsch als konsolidierte Formen der Macht in Bezug zu einer Kritik der Malerei setzt, die sich immer wieder von Neuem der Illusion ihrer eigenen Lesbarkeit und letztlich ihrer eigenen Legitimität entledigt. Der Anachronismus der Malerei, die einerseits zu Ende geht und gleichzeitig als Objekt von Theorie und Praxis persistiert – Malewitsch trägt dem Rechnung, weil er sie nicht nur weiterhin unterrichtet, sondern vor allem die Produktion seiner Schüler zum Objekt seiner Analysen nimmt –, ist so einer doppelten Temporalität

³⁸ Die Tradition der Malerei selbst zu Asche zu verbrennen, um sie einerseits einer neuen antiviuellen Rezeption zu unterwerfen und um pragmatisch in den Museen Platz zu schaffen, ist vielleicht ein polemischer, aber deshalb nicht weniger signifikanter Vorschlag Malewitschs aus dem Jahr 1919, vor dessen Hintergrund seine Beschäftigung mit der Malerei in den 1920er-Jahren gelesen werden sollte. Vgl. Kasimir Malewitsch: »O muzeye« in: *Iskusstwo kommuni*, 12, 1919, S.2, abgedruckt in deutscher Übersetzung in: Boris Groys und Aage A.Hansen-Löve (Hrsg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main 2005, S.203–207.

³⁹ Zit. nach der Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S.186.

⁴⁰ Malewitschs anarchistisches Engagement ist bekannt und durchzieht die Metaphorik vieler seiner Texte. Kirche und Fabrik tauchen vor allem in dem 1920 geschriebenen »Traktat Bog ne skinut. Iskusstwo, werkow', fabrika« als Gegenstimmen der Kunst auf. Deutsche Übersetzung in: Aage A.Hansen-Löve (Hrsg.), *Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München und Wien 2004, S.64–106.

41 Ebd., S.152.

42 »But it seems to me that, when constructing the graph, one will be able to see what it is necessary to manifest and what is unnecessary, what is relevant today, and what is irrelevant.« Solche Formulierungen finden sich vor allem in einem Kapitel, das im *Bauhausbuch* nicht publiziert wurde. Zit. nach Andersen 1976 (wie Anm. 10), S. 102 f. (Übersetzung des Autors).

43 Zit. nach der Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 167. An anderer Stelle beschreibt Malewitsch diesen Zustand als »ästhetisches Knäuel wirrer Vereinigungen aller Systeme und Lehren«. Ebd., S. 168.

44 El Lissitzky und Hans Arp (Hrsg.), *Die Kunstismen*, Erlenbach-Zürich u. a. 1925, S. VIII.

geschuldet. Sie existiert in zwei sich widersprechenden Narrativen. Während sie auf der einen Seite an das gebunden ist, was als technologischer Fortschritt die Welt perspektiviert – Malewitschs Charakterisierung des eigenen Projekts zu Beginn des Textes erinnert daran –, unterstellt er ihr zugleich eine Eigengesetzlichkeit, deren Kraft der Negation ohne Ziel als »blinde, dunkle Norm«⁴¹ die Geschichte durchkreuzt.

● Malewitschs Studie nimmt dabei die Entwicklung seiner eigenen Studenten zum Anlass, um ein allgemeines Gesetz der Malerei und ihrer Entwicklung in der Moderne zu erklären. Die Art und Weise der Untersuchung und ihre Metaphern werden dabei zugleich als Symptome eines Zustands der Malerei selbst lesbar, die sich hinter der Maske eines positivistischen Formalismus verbergen, dessen Effizienz durch Diagramme, in analytischen Auswertungen und Graphen evident werden soll. Malewitschs Insistieren auf dieser Kraft der Graphen erscheint darin bisweilen manisch: »Die Graphen werden zeigen«, ist eine unablässig wiederholte Trope. »Es scheint mir so, dass man, wenn man den Graphen konstruiert, in der Lage sein wird zu sehen, was notwendig und was unnötig ist, was heute relevant ist und was irrelevant.«⁴² Was an seinem Institut unterrichtet und als malerischer Stil seinen Studenten nahegelegt wird, ist aber nicht nur der Suprematismus als neueste und letzte Stufe eines Systems der Darstellung. Das in Graphen und Schautafeln manifestierte Ergebnis führt vielmehr eine Pluralität künstlerischer Systeme vor – des Impressionismus, des Cézannismus, des Kubismus, des Futurismus und des Suprematismus –, die nur bedingt als progredierende Abfolge dargestellt sind, sondern als strukturelle Möglichkeiten einer Gegenwart, die Malewitsch selbst als eklektisch charakterisiert: »Zurzeit gibt es eine Vielzahl von Strömungen in der Malerei.«⁴³ El Lissitzkys zusammen mit Hans Arp 1925 ebenfalls in Deutschland herausgegebenes Buch *Die Kunstismen*, das zwei Jahre zuvor als ironische Truppenschau den Anspruch der Avantgarden, an einer Zukunft zu partizipieren, infrage stellt, führt in dieses Problem mit einem dem Buch vorangestellten Zitat von Malewitsch ein: »Die Gegenwart ist die Zeit der Analysen, das Resultat aller Systeme, die jemals entstanden sind. Zu unserer Demarkationsgrenze haben die Jahrhunderte die Zeichen gebracht, in ihnen werden wir Unvollkommenheiten erkennen, die zur Getrenntheit und zur Gegensätzlichkeit führten. Vielleicht werden wir davon nur das Gegensätzliche nehmen, um das System der Einheit aufzubauen.«⁴⁴ Aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst – nämlich dem Ende des 1919 veröffentlichten Textes *Über die neuen Systeme in der Kunst* – und an den Anfang einer Auflistung unterschiedlicher Stile gesetzt, kondensiert Malewitschs opake Dialektik zur düsteren Vignette, die Konstruktion, Trennung und Gegensatz in eins setzt. Die Gegenwart als »Zeit der Analysen«, die sich differenziell zu einer Zeit der Innovation setzt, wird dabei im Buch selbst, seiner gewöhnlichen Chronologie zuwiderlaufend, nicht mehr von einer Vergangenheit aus als Beginn entworfen. Die Zeit läuft in den *Kunstismen* vielmehr rückwärts von einer Gegenwart aus, die sich selbst in einer ungewissen Lage befindet (Abb. 2). Malewitschs Versuch der Klärung inmitten eines pluralistischen Feldes, die seine »Theorie des Zusatzelementes« entwirft, kann in diesem Zusammenhang

ABB. 2

El Lissitzky und Hans Arp (Hrsg.), *Die Kunstismen*, Erlenbach-Zürich u. a. 1925, Umschlag und S. 1



⁴⁵ Zit. nach der Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 164.

⁴⁶ Alexandra Schatskich gibt für diese Tendenz in der von Malewitsch geleiteten und in Witebsk gegründeten Gruppe UNOWIS ein eindrückliches Beispiel. Sie zitiert aus den Aufzeichnungen der Diskussionen während eines abendlichen Zeichenkurses, der am 27. März in Witebsk stattfand und in dem Nina Kogan als Schülerin Malewitschs nicht nur die Homogenisierung aller Stile zu einer universellen Einheit im Suprematismus, sondern die Homogenisierung der Sujets selbst – in diesem Fall Blumen – proklamiert: »The content of a painting is unity. The unity inherent in the diversity of constituent elements of the painting. And not only paintings: the content of everything is unity. Through all the diversity we are striving towards the same goal: universal unity. A Flower is the unity of the mass of elements of which it is composed.« Zit. nach Alexandra Schatskich (engl. Aleksandra Shat-skikh), *Vitebsk. The Life of Art*, New Haven und London, 2007, S. 115.

⁴⁷ »[...] als Grundmerkmal eines jeglichen Werkes erweist sich die Feststellung der Wechselbeziehungen der Kontraste zwischen Gerader und Geschwungener.« Zit. nach der Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S. 162.

⁴⁸ Ebd. S. 168.

⁴⁹ Ebd. S. 170.

⁵⁰ Malewitsch schreibt: »Begrenzungslinie malerischer Grenzen«. Ebd.

sicher auf der einen Seite als Projekt gelesen werden, die diagrammatische Stasis, innerhalb der sich alle Stile des 20. Jahrhunderts mit einem Mal als präsentisch erweisen, zu überwinden. Auf der anderen Seite ersetzt im Gegenzug seine Metaphorik der Malerei als Krankheit – »die malerische Untersuchung gleicht einer bakteriologischen Analyse, die die Ursachen für eine Krankheit klärt«⁴⁵ – die historische Diachronie der Stile durch eine synchrone Perspektive, die jeden Stil nicht nur als möglich, sondern als grundsätzlich wiederholbar beschreibt.

● Die Malerei ist also nicht nur eine Krankheit, weil sie Ordnungen ihrer selbst zersetzt. Sie ist es auch, weil sie als Phänomen innerhalb einer industrialisierten Gesellschaft nur als defizitär, problematisch und residual beschrieben werden kann. Die Traktierung seiner Schüler, die sich ausgehend von persönlichen Dispositionen als Anhänger bestimmter Stile zu erkennen geben, mit unterschiedlichen Zusatzelementen, die Malewitsch aus den modernistischen Stilen der Malerei extrahiert hat – die Sichel des Kubismus, die Faser Cézannes und das Stäbchenbakterium des Tuberkuloseerregers, das die einfache Gerade des Suprematismus bildet –, führt diese kaum auf einfachem Weg zu einem Stil, der, wie der Suprematismus einst, der Zukunft am nächsten liegt. Die Arbeit der Deformation versetzt die Individuen – die in Malewitschs pädagogischen Experimenten in Witebsk um 1920 noch als bürgerliches Residuum zur Disposition standen und sich im universalen Stil des Suprematismus aufzulösen hatten⁴⁶ – in eine existenzielle Spannung zu einer linearen Entwicklung, die sie nur bedingt und oft sogar überhaupt nicht nachzuvollziehen in der Lage sind. Die unterschiedlichen Fallstudien – Entwicklungen, Verwirrungen und Pathologien – finden dabei meist einen problematischen und zumindest immer ambivalenten Ausgang. Zum Ausgangspunkt und Modell wird dabei der Kubismus, dessen Reduktion auf einen differenziellen Kontrast von geschwungener und gerader Linie jenseits der umrisshaften Zeichnung als exemplarische Struktur für jede Malerei gesetzt ist.⁴⁷ Die malerische Praxis kann sich von dieser Struktur, die sich durch den Kubismus expliziert hat, nicht lösen, sondern ist dazu gezwungen, wie auf einer Umlaufbahn, welche die Planeten um die Sonne kreisen lässt, zur Welt der phänomenalen Erscheinungen im solaren Licht zurückzukehren, soweit sie sich auch davon entfernen mag: »Während doch die Malerei unbedingt ihren eigenen Weg auf ihrer künstlerischen Umlaufbahn absolvieren muss«.⁴⁸ »Das erste Stadium des Kubismus selbst kann als Alpha eines kubistischen Sternbildes vorgestellt werden, bei dem die Bewegung der Malerei endet, es ist ihr Aphel, wonach sie zu ihrem Perihel zurückkehren muss.«⁴⁹ Den Kubismus zu überwinden, kann deshalb keine Frage der malerischen Praxis selbst sein. Er – und nicht mehr der Suprematismus – ist bereits deren äußerste Grenze.⁵⁰ Malewitsch charakterisiert aus diesem Grund seine eigene suprematistische Kunst nicht mehr als reine Malerei, sondern als paradoxe Bildform, als ein Zwitterwesen, dessen Struktur darin besteht, mit den Mitteln der Malerei zugleich von etwas anderem in anderer Form zu sprechen. Seine Studenten dagegen, von denen der Text hauptsächlich handelt, sind als Maler deshalb in einer äußerst schwierigen und letztlich prekären Situation. Nicht nur, dass es ihrer persönlichen Disposition geschuldet ist, welchen Stilen der

modernen Malerei sie anhängen – ein Problem des Subjekts, das Malewitsch an den Begriff des Unbewussten bindet, das nur bedingt den Gesetzen einer historischen Rationalität gehorchen will. Die Zustände, in die er seine Schüler anscheinend versetzt – ein »unermüdliches Schwanken«, »gereizt, unruhig« zu sein, Stadien der »Paralyse«⁵¹ und allgemein der »Krisis«⁵² –, entbergen sich im Text immer auch als Allegoresen eines Zustands der Kunst überhaupt, deren Funktion und Stellung sich für Malewitsch als dringlichstes Problem stellt.

III.

Tatsächlich kehrt Malewitschs Text gegen Ende zu seiner ursprünglichen Fragestellung zurück, die darin bestand, das Verhältnis der Malerei zu ihren äußeren Umständen zu bestimmen. Anhand des Beispiels kubistischer Maler beschreibt er, wie deren Arbeit, der ihr entsprechenden Umgebung – der industrialisierten Stadt – beraubt, zu regredieren beginnt, um schließlich, Zug um Zug in der Geschichte der Kunst zurückgehend, ihre Leinwände einem formalen Verfall auszuliefern: »Die dynamische Fläche der Oberseite ihrer Arbeiten wird rau, zerfällt dann in Pinselstriche, bildet eine borkige Masse mit allen möglichen Tonschattierungen und ruft unumgänglich eine Brüchigkeit der malerischen Leinwand hervor und nähert sich der cézanneschen Oberfläche, im Weiteren der impressionistischen [...]«.⁵³ »Die stahlartige Oberfläche [...] beginnt [...] weich zu werden, bildet sich zurück und eine teigartige Masse von verschiedenen Konsistenzen schleimiger, verschiedenfarbig schillernder Ergüsse aus.«⁵⁴ Gleich einer rückwärts abgespielten Filmspule entdeckt sich der Effekt des Zusatzelementes der Malerei in Umkehrung, einer Malerei, der es unmöglich ist, sich zu erhalten, die aber nicht in die Zukunft, sondern in die eigene Vergangenheit zurückgeworfen wird, der sie sich chronisch ausliefert. Ihre Oberfläche wird brüchig und weicht auf. Der Rückgang der Geschichte erzählt sich als bedrohliche wie effektive Zerstörung der Form, die von ihrem harten, achromatischen Zustand in schillernde, unförmige Farbmassen zurücksinkt. Das gleiche Gesetz, das die Malerei vorantreibt, zeigt sich in Spiegelung am Werk, wo sie gegen sich selbst auf ihre bereits realisierten Stile zurückgeworfen wird. Die schiere Existenz der Malerei wird dabei an das Projekt einer Moderne gebunden, deren vollständige Realisierung zwar angekündigt wird, aber immer noch aussteht. Als Überwindung der Natur und damit der Differenz von Stadt und Land steht an ihrem Endpunkt die Abschaffung der Ökonomie der Agrikultur selbst, die durch die absolute Präsenz der Industrialisierung in allen Bereichen des Lebens ersetzt werden muss. An der Schwelle dieses Moments erhalten sich in der Geschichte Individuen, die einer durch die Landwirtschaft geprägten Lebensform eher zuneigen als einer urbanen, weil ihr schwer kolonisierbares Unterbewusstes – das

⁵¹ Ebd., S. 171 f.

⁵² Ebd., S. 172.

⁵³ Ebd., S. 176.

⁵⁴ Ebd.

55 Ebd., S.180.
56 Ebd., S.180 f.
57 »One day I was so exasperated at the factory boys that I declared war on them. I hired an army from among the peasant lads and paid them one piece of refined sugar each.« Kasimir Malewitsch, »Autobiography«, in: Jewgenija Petrowa (engl. Evgeniia Petrova) (Hrsg.), *A Legacy Regained. Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, Amsterdam 2002, S.158 (Übersetzung des Autors).
58 »It ended with my arrow catching the factory leader in the eye while his whizzed past me.« Ebd., S.158 f.
59 Siehe in diesem Zusammenhang exemplarisch Sheila Fitzpatrick, *Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*, New York u.a. 1996.

selbst in essenzieller Form für die Produktion von Malerei verantwortlich zeichnet, wo sie nicht in rationaler Theorie aufgeht – sie dazu treibt. Die reine, mit dem Namen Cézanne verbundene Malerei ist im Gegensatz zum Kubismus und Futurismus, wie Malewitsch schreibt, »vor-, provinz- und gouverneurstädtisch«.⁵⁵ Die Gefährdung dieser Provinz – als irreduzible Ferne im Gegensatz zur sich ausweitenden Metropole – schlägt sich in der paralytischen Spannung der zeitgenössischen Gemälde nieder, die sich ihres eigenen Ortes nicht mehr sicher sind: »Zwischen solchen Malern könnte es zu einem Krieg kommen, wenn es so weit käme, dass man bei der Macht und dem Bauwesen anlangte. Erstere würden sagen, dass der Bauer und seine Roggenkultur metallisiert werden müssen; die Cézannisten würden [...] umgekehrt sagen, man müsse die Stadt verbäuerlichen, ihre Dynamik zum Stehen bringen und sie in einen Park verwandeln, in totenstille, brüchige Massen [...].«⁵⁶ Malewitschs eigene Vorschläge zu Bauwesen und Macht, die er zwischen 1922 und 1928 in Form von weiß gestrichenen Modellen aus Gips und Holz unter dem Namen *Planiten* und *Architektonen* unternimmt, scheinen sich dagegen innerhalb dieses Konflikts weder als Bauten einer urbanen noch ruralen Umgebung zu situieren, sondern die Flucht ins Unbewohnbare anzutreten, in Agglomerationen aus Kuben, die weder Fenster noch Türen vorsehen, um das Leben in sich einzulassen.

- Der Krieg, von dem hier trotz allem die Rede ist, steht dabei Malewitschs Gegenwart, die er für einen kurzen Moment seines Aufenthalts in Berlin aus der Ferne sieht, unmittelbar bevor. Die »Metallisierung der Roggenkultur« wird bereits im Winter 1927 ihre ersten Opfer fordern. In seiner Autobiografie, an der er in den 1930er-Jahren schreibt, verlegt Malewitsch denselben Konflikt als Fabel in eine Szenerie seiner Kindheit: »Eines Tages hatte ich mich so sehr über die Fabrikarbeiterjungen geärgert, dass ich ihnen den Krieg erklärte. Ich heuerte eine Armee aus Bauernburschen an und bezahlte sie mit jeweils einem Stück raffinierten Zucker.«⁵⁷ An dieser eigenartigen Stelle, nur wenige Jahre später zu Papier gebracht, wird der auf Auslöschung angelegte Kampf zwischen Stadt und Land, der zu diesem Zeitpunkt Malewitschs Welt mit aller Vehemenz durchzieht, in die Distanz einer Erinnerung gerückt. Gleichzeitig ist die Identifikation mit der Figur des Bauern hier bereits unmissverständlich, dessen Population Malewitsch als zukünftiger Maler in einer noch harmlosen Schlacht unter Kindern zum Sieg verhilft, indem er dem Anführer der Fabrikarbeiter einen Pfeil ins Auge schießt, um, wenn auch nur für kurze Zeit, dessen Perspektive zu eliminieren und der Blindheit der Ungegenständlichkeit zum Triumph zu verhelfen.⁵⁸ In der Sowjetunion, auf dem Land, beginnt dieser Krieg dagegen real nach der Ernte des Jahres 1927 mit einer unerwartet niedrigen Staatsbeschaffung von Getreide. Stalin entwickelt die Idee der Kollektivierung im großen Maßstab in seiner Rede zur Getreidebeschaffungskrise im Januar des darauffolgenden Jahres. Die zentralisierte politische Kontrolle der Produktion, der Enteignungen und der Industrialisierung der Feldarbeit zielte dabei auf lange Sicht auf die paradoxe Aufhebung der Ernte per Hand, um das für seine Rückständigkeit notorische Land mit unbeschreiblicher Gewalt ins Maschinenzeitalter zu katapultieren.⁵⁹ Die ersten flächendeckenden Maßnahmen dazu werden im Winter des nächsten Jahres ergriffen.



- Die Identifikation der malerischen Fläche mit dem Feld der Landwirtschaft reicht dagegen in Malewitschs Schriften weit zurück. Und es scheint ebenfalls das Feld agrikultureller Produktion und ihrer Metaphorik, das es Malewitsch erlaubt, eine neue Perspektive in Bezug auf das Problem der Ökonomie einzunehmen. In dem bereits zitierten Text *Über die Neuen Systeme in der Kunst* aus dem Jahr 1919 schreibt er nicht nur mit allem ihm zur Verfügung stehenden futuristischen Drang von der Notwendigkeit, die »grüne Welt« »auszulöschen«,⁶⁰ um im Gegenzug die Malerei selbst in einen physiologischen Nahraum elektrischer Lichtsignale zu überführen. Gleichzeitig, und dieser Widerspruch scheint mir entscheidend, charakterisiert Malewitsch die Malerei im selben Zusammenhang als irreduziblen Teil dieser grünen Welt: Die »[...] Malerei wächst wie ein Wald, Berg oder Felsen.«⁶¹ Ihre Tableaus sind »Beete der Fläche [...], gleich den Beeten und Feldern, auf denen Gras und Roggen wachsen.«⁶² Die Ökonomie der Malerei, die sich mit der bald vergangenen feudalen Welt landwirtschaftlicher Produktion vergleicht, fügt sich gleichfalls nicht nahtlos in sie ein, sondern durchkreuzt ihren organischen Kreislauf: »Und wenn der Künstler malt und die Malerei sät, mit einem Objekt als Beet, dann sollte er es in solcher Weise tun, dass das Objekt dabei verloren geht.«⁶³ Nichts anderes als der effektive Verbrauch von Energie steht mit dem auf dem Spiel, was als ihre Essenz eine Dystopie der Verschwendung einführt, die sich der Fiktion eines harmonischen Austauschs zwischen Natur und Mensch widersetzt. Das Feld der Malerei ist und ist nicht agrikulturell. Die Malerei selbst steht an der Schwelle ihres Verschwindens, ohne dabei sich selbst, ihre Fläche, ihre eigene Genese und Materialität davon trennen zu können. Die uneinholbare Verausgabung – der Verlust des Objekts als auf der Oberfläche der Leinwand konstituierter »Widerspruch«⁶⁴ – ist, was als ihre eigentliche Ernte in Aussicht steht.
- »Was auch immer Form annimmt, muss dies daher innerhalb der Einheit der allgemeinen Kultur der universellen Bewegung der Moderne tun.«⁶⁵ Die Aufkündigung dieses einen, 1919 geschriebenen Satzes scheint mir, woran sich Malewitschs Wissenschaft der Malerei Ende der 1920er-Jahre abarbeitet: »[...] die Stadt verbäuerlichen, ihre Dynamik zum Stehen bringen und sie in einen Park verwandeln, in totenstille, brüchige Massen.«⁶⁶ Vielleicht ist dies nicht nur der falsche Weg, gegen den Fortschritt der Geschichte, sondern die ahnungsvolle Voraussicht auf Malewitschs bevorstehende Wiederaufnahme seiner malerischen Produktion, mit der er sich endgültig aus dem selbst gestellten Verdikt löst. Nicht eine verbäuerlichte Stadt vielleicht und noch weniger ein Park: totenstille, brüchige Massen. Nichts scheint besser die eigenartig leeren Landschaften und Felder in Malewitschs Malerei, die sich nur ein Jahr später dort ausbreiten, zu charakterisieren, in denen, wenn überhaupt, dann untätig gewordene, meist gesichtslose Subjekte mit leeren Händen stehen (Abb. 3). Die noch abstrakt gefasste Struktur des Kubismus aus geschwungener und gerader Linie, die bereits 1919 als Essenz des Kubismus bestimmt ist, figuriert sich Ende der 1920er-Jahre endlich zur Figur der Sichel (Abb. 4), die einerseits als Metapher und andererseits als wiedererkennbares Symbol seine Tabellen und Graphen überzieht. Sie wird vor allem als Werkzeug der Ernte 1928 in seine Malerei

60 »Each day nature emerges further and further from the old green world [...] approaching that moment when the green world will be as extinct as the primeval landscape [...]«. Zit. nach Andersen 1968 (wie Anm.18), S.86 (hier und im Folgenden Übersetzung des Autors).
61 »[...] painting grows as a forest, mountain or rock.« Ebd., S.100.
62 »[...] beds of the plane on which the essential painting grew [...]«. Ebd., S.109.
63 »And when the artist paints and sows painting, with an object serving as a bed, he ought to do it in such a way that the object becomes lost [...]«. Ebd., S.109.
64 Den Fortschritt zu überwinden, ist bereits hier Malewitschs explizites Ziel: »All creation, whether of nature or of the artist, or of creative man in general, is a question of constructing a device to overcome our endless progress.« Deshalb schreibt Malewitsch, dass das Ziel des Malers darin bestehen muss, nicht ästhetische Harmonie, sondern Widerspruch zu erzeugen: »He also creates forms, and separate elements of their symbols, and achieves a contradiction on the surface of his picture.« Ebd., S.85.
65 Malewitschs Textproduktion artikuliert diesen Widerspruch im Extrem. Während er nur kurz vorher expliziert, dass die Idee des Fortschritts überwunden werden müsse, schreibt er im selben Text gleich darauf: »Therefore whatever takes shape, it must take shape within the unity of the general culture of the universal modern movement.« Ebd., S.88.
66 Zit. nach der Neuübersetzung von Schloßberger in diesem Band, S.181.

67 Seine Wiederholungen von Bildmotiven der 1910er-Jahre ab 1928 sind, auch wenn Malewitsch sie selbst zu diesem Zeitpunkt rückdatiert, keinesfalls, wie oft angenommen, einfache Kopien. Gleichzeitig sind die Motive der Feldarbeit mit diesen Wiederholungen nicht erledigt, sondern werden schließlich in neuen Bildfindungen zum zentralen Topos seines Spätwerks.

zurückkehren, die sich nicht nur von der eigenen Sistierung durch Theorie befreit, sondern auch den Gegenstand selbst in ihr Feld zurückkehren lässt und sich in be-fremdlichen Übungen damit beschäftigt, Bildmotive, die Malewitsch vor seinem Sprung in die Ungegenständlichkeit gefunden hatte, erneut zu malen (Abb. 5, 6). Das Motiv der Mäherin löst sich aus der festgefügtten Modellierung der 1910er-Jahre und weicht in einer groben, ausgefranstes Faktur auf.⁶⁷ Die Identifikation mit der in Extinktion begriffenen Welt selbst transformiert deren Ökonomie zum gespenstischen Nachbild der Moderne, als deren unerfüllter Rest, der sich ihr in Repetition und Regress entgegensetzt.

ABB. 3
Kasimir Malewitsch, Bauer, 1931/32, Öl auf Leinwand, 120 × 100 cm,
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



ABB. 5
Kasimir Malewitsch, Mäherin, 1912, Öl auf Leinwand, 71 × 69,4 cm,
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



ABB. 4
Nowaja Generazija, Nr. 2, Warschau 1928, S. 117

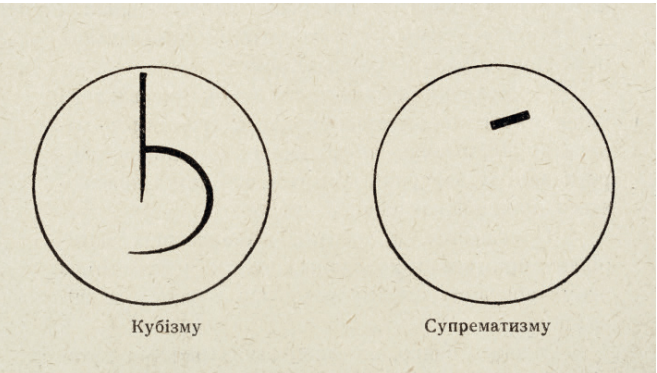


ABB. 6
Kasimir Malewitsch, Mäherin, 1928/29, Öl auf Sperrholz, 72,4 × 72 cm,
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

